

Silke Martin

Vom Bergkino des Sehens zum Bergkino des Tastens

Wetter, Elementenlehre und Kontaktbilder in HÖHENFEUER (CH 1985, Fredi M. Murer)

Vom Sehen zum Berühren, von der Kadrierung zur Oberfläche, vom Text zur Textur

Die Kritik des Neuen Schweizer Films an der Repräsentation und Symbolik der Alpen als national-besetztes und identitätsstiftendes Konstrukt lässt sich, wie Maria Tortajada schreibt, in Fredi Murers Bergfilm HÖHENFEUER am Merkmal des Abhangs – als konstituierendes Element des Berges – ablesen. Der Abhang, der den Körper „aus dem Gleichgewicht bringt, ihn mit dem Sturz bedroht“, verlagert das „Problem des Blickpunkts, das im Landschaftsbegriff enthalten ist“, von der Landschaft zum Körper.¹ Innerhalb dieser Verschiebung vom Berg zum Körper, bei der die Kadrage und die filmische Einstellung eine wesentliche Rolle spielen, erzählt der Film die Geschichte eines jugendlichen Geschwisterpaars, das mit seinen Eltern auf einem abgelegenen Bergbauernhof lebt. Das Mädchen Belli (Johanna Lier) und deren gehörloser Bruder (Thomas Nock), der nur Bub genannt wird, fühlen sich mehr und mehr zueinander hingezogen, bis die Nähe schließlich in einer Liebesszene auf dem Berggipfel kulminiert. Als der Vater (Rolf Illig) von der Schwangerschaft seiner Tochter erfährt, kommt es zum Eklat.

Paradoxerweise bewegt sich der Film innerhalb dieser Geschichte, die von Inzest und Vaternmord erzählt und die an die Struktur der griechischen Tragödie angelehnt ist, vom Dunklen ins Helle bzw. vom Verderben ins Licht. Denn am Ende des Films, als die Eltern gestorben sind und die Kinder alleine auf dem Hof zurückbleiben, ist das Filmbild – eingehüllt in eine dichte Schneedecke – weiß gefärbt. Die Entfärbung des Films hin zu einem gleißenden Weiß ist jedoch weniger im Sinne einer positiven Entwicklung der Geschichte zu lesen – denn tatsächlich handelt es sich, zumindest aus moralischer Sicht, eher um das Gegenteil – als vielmehr als Grauzone und Außerhalb der Geschichte, als das Unbegreifliche und Nicht-Fassbare. Denn die Ausbreitung des Schnitts als

„schwarze oder weiße Leinwand oder als deren Abwandlungen und Zusammensetzungen“ führt, wie Gilles Deleuze schreibt, zu einer „direkten Darstellung der Zeit“, wobei dieses „Zeit-Bild das Denken in Bezug zu einem Ungedachten [bringt]: zum Unevozierbaren, Unerklärbaren, Unentscheidbaren“². Insofern verschiebt sich das Außen der Handlung in HÖHENFEUER in die Schneelandschaft und wird somit in das Bild integriert: etwa wenn die Eltern in einem Schneegrab bestattet werden, sich die Blicke der Figuren im Schneesturm verlieren oder das dunkel gekleidete Mädchen in der gleißenden Schneelandschaft ein schwarz gefärbtes Leintuch als Zeichen der Trauer aufhängt.

Doch nicht nur das Weiß der Schneelandschaft, sondern auch die dunklen Szenen des Films, in denen die Figuren und Bewegungen nur schemenhaft zu erkennen sind, deuten das Nicht-Fassbare und Begriffslose an. Auch die Dunkelheit legt sich im Laufe der Geschichte mehr und mehr über den Film und unterbricht die Handlung. Insofern liegen in HÖHENFEUER zwei Farbstrategien vor, die als sich kreuzende Reaktionen bezeichnet werden können und die zueinander in entgegengesetzter Richtung verlaufen: zunächst die Entwicklung vom Dunklen ins Helle – quer zur signifikativen Funktion der Farbe, da die Narration in den Inzest und Vaternmord führt – und schließlich vom Hellen ins Dunkle, was dasselbe anzudeuten scheint. Insofern könnte man mit Deleuze behaupten, dass die Entwicklung von Schwarz zu Weiß (und umgekehrt) jenseits der Bedeutungsdimension von Farbe auf das Außen und Dazwischen der Bilder verweist, auf das Unbegreifliche und Inkommensurable.

Mit Michel Foucault könnte man darüber hinaus von einer filmischen Utopie, oder genauer: von einer Heterotopie sprechen, die den Ort des jugendlichen Inzests auf dem Gipfel als Kehrseite oder Gegenbild der Gesellschaft präsentiert.³ Die Darstellung des Inzests erfolgt dabei völlig wertfrei, da dieser weder po-

sitiv noch negativ konnotiert ist, zumindest nicht in der Liebeszene am Lagerfeuer,⁴ im Gegensatz etwa zu HIERANKL (D 2003, Hans Steinbichler), in dem die sexuelle Begegnung zwischen Vater und Tochter, die ebenfalls in einer Berglandschaft stattfindet, als moralisch verwerflich dargestellt wird. Interessanterweise graben sich in beiden Filmen, in HÖHENFEUER wie in HIERANKL, die Figuren in die Erde und in die Berglandschaft ein.

Innerhalb dieser Grunddichotomie von Dunkel und Hell, Schwarz und Weiß, die vom Erzählbaren ins Begriffsslose führt, wird in HÖHENFEUER ein Netz von Wetterbildern aufgespannt, die als Schnee-, Nebel-, Regen- und Windbilder bezeichnet werden können. Dieses Netz von Wetterbildern, das der Film nach und nach entfaltet, eröffnet einen Wahrnehmungsraum, der jenseits seiner narrativen Einbindung vom Sehen zum Berühren, vom Visuellen zum Haptischen führt. Dabei wird nicht nur die Figur und der Zuschauer, sondern auch der Film selbst angesprochen, indem sich dieser mehr und mehr in der Taktilität zu verlieren scheint. Denn die Wetterbilder berühren nicht nur die handelnden Figuren und mit ihnen die Zuschauer, sondern sie berühren auch die anderen Bilder. Sie bilden eine Berührungs- und Kontaktzone, in der die narrativen Bilder arretieren und innehalten.

Im Zuge dessen verkehrt sich die narrative Hauptbewegung des Films – die Geschichte des Inzests – zu einem Nebenaspekt, während die über den Film netzförmig angeordneten Wetterbilder mehr und mehr in den Vordergrund treten. Der Austausch zwischen Körper und Landschaft, der sich in HÖHENFEUER durch die Natur- und Wetterbilder vollzieht, bleibt demnach nicht, wie in anderen gegenwärtigen Bergfilmen, etwa in NORDWAND (D/A/CH 2008, Philipp Stölzl) oder NANGA PARBAT (D 2010, Joseph Vilsmaier) auf die Figur – bzw. durch das rezeptive Mitfühlen auf den Zuschauer – beschränkt, sondern weitet sich von dort, so meine These, auf den gesamten Filmkörper aus.

Dabei wird die Verlagerung des Blickpunkts vom Berg zum Körper, die laut Tortajada nur im Darstellungssystem des Films wahrnehmbar wird, ein weiteres Mal verlagert. Zunächst von der Figur zum Film, da die Bilder einander affizieren, im Sinne des Berührens und aufeinander Einwirkens, und schließ-

lich von der Kamera zum Bild. Denn die Wetterbilder lösen die Rahmung des Bildes zunehmend auf und setzen somit nicht nur narrative, sondern auch kameraästhetische Strategien wie Kadrierung und Einstellung außer Kraft. Statt Körper zu zeigen, die aus dem Gleichgewicht geraten und die mit dem Sturz bedroht werden, wird nun die Textur des Filmbildes selbst wahrnehmbar. Durch Nebel-, Schnee- und Regenbilder rückt mehr und mehr die Beschaffenheit der Bildoberfläche ins Zentrum, die die Begegnung mit dem Berg vom Sehen zum Berühren, von der Kadrierung zur Oberfläche, vom Text zur Textur verschiebt. Nicht mehr das Verlagern des Blickpunkts von der Landschaft zum Körper, sondern das Erfassen taktiler Qualitäten steht nun im Vordergrund des Landschaftsbildes. Wie dieser Übergang von einem Bergkino des Sehens zu einem Bergkino des Tastens beschreibbar wird, soll im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen.

Die Vaternord- und Trauersequenz

In jener Szene, in der Belli ihrer Mutter (Dorothea Moritz) gesteht, dass sie „in der Hoffnung ist“, beginnt die Geschichte zunehmend aus dem Ruder zu laufen.⁵ Und noch mehr: Im Folgenden breitet sich eine Vielzahl von Schnee- und Regenbildern aus, die die Erzählung mehr und mehr ins Leere laufen lassen. Indes die Mutter versucht, die inzestuöse Liebe ihrer Kinder anzunehmen, geht der jähzornige Vater hingegen mit dem Gewehr auf seine Tochter los. Als der Sohn den Vater „aus dem Hinterhalt zum Fall bringt“, löst sich ein Schuss. In Großaufnahme fällt die Hand des Vaters vom Gewehr ab. Die Mutter, die sich zunächst schützend vor Belli stellt, beginnt zu röcheln, bis sie schließlich „von Belli aufgefangen“ links aus dem Bildkader fällt und stirbt.⁶ Die Schuss-Gegenschussaufnahmen des Kampfes, in denen sich Vater und Sohn in einer halbnahen Einstellung durchs Bildfeld rollen, münden in eine Nahaufnahme von Belli, die regungslos und mit versteinertem Gesicht an der Wand verharrt. Nachdem das Schreien und Schluchzen verstummt ist, kommt der Sohn von links mit lauten Schritten ins Bild und legt seinen Kopf auf Bellis Schulter. Das Atmen der Kinder und das Gleiten des Stoffes sind überlaut zu hören. Ein Blick nach draußen ins Schneegestöber zeigt ein Winter-Tableau,

mit einem kleinen Baum, den der Sohn seiner Mutter im Frühjahr gepflanzt hat. Zwei Fensterkreuze gliedern das Bild, der Baum bewegt sich im Wind. Es folgt eine Großaufnahme der Sonntagsschuhe des Vaters, die auf einem weißen Laken gebettet sind, mit glänzender, schwarzer Oberfläche. Die Tür knarrt, Schritte sind im hors-champ, im Umfeld des Bildes zu hören. Die Hände des Sohns kommen ins Bildfeld und binden den Schuh des Vaters. Sie streichen über den schwarzen Rock der Mutter, ziehen ihn hörbar glatt und falten ihre Hände zum Gebet. Ein lautes Hämmern erklingt, mit dem er in einer halbnahen Einstellung ein Heiligenbild aufhängt. Die Großaufnahme eines rechteckigen Spiegels zeigt schemenhaft das Bett und den Oberkörper der aufgebahrten Mutter sowie drei brennende Kerzen. Belli tritt von links in den Bildkader und bedeckt mit einem weißen, floral bestickten Tuch den Spiegel. Kniend zündet der Sohn in einer Nahaufnahme eine Kerze an. Das Wachs der Kerze knistert, der Rauch des ausgeblasenen Streichholzes zieht in dicken Schwaden ab. In einer sanften Fahrt nimmt die Kamera die Bewegung des Sohns auf, der sich nach hinten erhebt. Ruhige, getragene Musik setzt ein. Das Ehebett der Eltern wird von brennenden Kerzen gesäumt. Das Kerzenlicht, das sich im dunklen Holz des Bettes spiegelt, taucht das Bild in eine tiefe Wärme.

Ein zweites Winter-Tableau folgt. Das dunkle Haus und das Bäumchen kontrastieren den hellen Schnee, werden zunehmend vom Schneetreiben verschluckt. Geschirrklopfen überlagert die Musik im Off. Der Sohn hält schlafend Totenwache. Über ihm der Spiegel, in dem die brennenden Kerzen leuchten, die Umrisse sind verschwommen. Auf der linken Seite des Bildes hantiert Belli in der Küche, tritt zu ihrem Bruder. Ihr Bauch beult sich kugelförmig, in einer halbnahen Einstellung, aus dem schwarzen Kleid. Bellis rot-weiß melierte Wolljacke, die sie über dem Kleid trägt, ist grob gestrickt und hebt sich vom glatten Stoff des in Fischgräten-Muster gewebten Kleides ab. Die Kamera fährt langsam, fast stolpernd an Bellis Gesicht heran. Ihre Haut ist leicht gerötet, die Haare lösen sich aus dem geflochtenen Kranz. Die linke Hälfte ihres Gesichts liegt im Dunklen, die gespiegelten Kerzen lassen die obere, linke Bildoberfläche verschwimmen.

Ein Gegenschuss nimmt die aufgebahrten Eltern in den Blick.

Ein drittes Winter-Tableau schließt sich an. Das Haus versinkt mehr und mehr im Schneetreiben. Während der Bub in einer Halbtotalen den Schnee weg-schaufelt, brüllt eine Kuh. In der nächsten Einstellung gießt der Bub am Herd in einer halbnahen Aufnahme dampfende Milch in einen Kessel. Neben dem Bett der Eltern sitzt Belli, in einem Sessel, eine Tasse in der Hand, um sie herum brennende Kerzen. Ein Tisch neben ihr, mit grob gemusterter Decke, darauf ein Kännchen, Kerzen, daneben eine Madonna. Belli weint, stellt die Tasse weg, verschüttet Tee, schluchzt, rollt sich ein. Neben ihr im Bett die toten Eltern, in einer Halbtotalen aufgebahrt. Das Licht, das von links kommt, ist grell und blendet. Dann, nach einem Schnitt, ist Belli draußen im Schnee zu sehen, wie sie sich in einer halbnahen Einstellung hinab beugt. Ihr Körper ist parallel zum Schneeabhang angeordnet und droht aus dem Bildfeld zu kippen. Sie reibt ihr Gesicht mit Schnee ein, streicht ihn aus dem Gesicht, erhebt sich, prustet hörbar und wickelt sich tiefer in die Jacke. Die Kamera folgt ihrer Bewegung in einer kaum wahrnehmbaren Fahrt nach oben. Die Haare und die Wolljacke sind mit Schneeflocken bedeckt, ihre Hände und ihr Gesicht sind von der Kälte rosig. Ihr Atem steigt in dampfenden Wolken auf, die sie ruckartig ausstößt. Sie zieht die Strickjacke enger, fröstelt, dreht sich um, schaut nach oben und geht ins Haus. Ihre Schritte knirschen im Schnee. Die Kamera verharrt, das Bild bleibt leer, Schneeflocken fallen diagonal von links nach rechts durchs Bildfeld, vorne groß und verschwommen, hinten klein und fest umrissen.

Ein viertes Winter-Tableau folgt, in dem der Hof endgültig im Schneetreiben versinkt. Die Konturen des Hauses verschwinden zunehmend, bis das menschenleere Bild schließlich in einen weiß-gräulichen Schimmer übergeht. Ebenso wie sich das Bild nach und nach zurückzieht und im Schneetreiben verliert, verstummt auch die Sprache mehr und mehr. Sind am Anfang, während der Rangelei von Vater und Sohn, noch die überlauten Schreie von Belli und ihrer Mutter zu hören – „Franz, nein“, „Vater“ – so stößt Belli nach dem Tod der Mutter nur noch ein einziges, letztes Wort aus: „Mutter“. Doch ist nicht Belli, sondern der

gehörlose Bub zu sehen, der seine Lippen bewegt.⁷ In den folgenden Einstellungen sind nur Musik und Geräusche zu vernehmen, wie das Klappern der Töpfe, das Knarren der Holzdielen oder das Glatziehen des Stoffes. Als das Bild am Ende im Weiß der Schneelandschaft versinkt, weicht auch der Klang einer tiefen Stille.

Doch wie vollzieht sich in diesen Bildern ein Übergang von einem Bergkino des Sehens zu einem Bergkino des Tastens? Und weshalb kann man in HÖHENFEUER von taktilen Qualitäten des Landschaftsbildes sprechen, die den Blickpunkt in den Hintergrund treten lassen? Um diese Fragen beantworten zu können, möchte ich zunächst das Gesagte rekapitulieren und am filmischen Material herausarbeiten, um schließlich auf die taktilen Qualitäten des Films zu sprechen zu kommen.

Schwarz und Weiß als Randbedingungen der Handlung (Deleuze)

Anfangs habe ich mit Deleuze behauptet, dass sich in HÖHENFEUER das Inkommensurable und Unbegreifliche in die Schneelandschaft und in die dunklen Szenen des Films verschiebt. Schwarz und Weiß konstituieren das Außerhalb der filmischen Logik und Handlungsmontage, sie sind Außenbezirke und Randbedingungen. Tatsächlich dominieren in der Trauer-Sequenz – im Gegensatz zu den eher gedeckten Farben der vorherigen Vaternord-Sequenz – die Farben Schwarz und Weiß. So sind der Anzug des Vaters und das Kleid der Mutter schwarz, ebenso das Kleid von Belli sowie die Hose und das Hemd des Bubs. Die Schuhe des Vaters sind schwarz und glänzend, während das Laken, auf dem er gebettet ist, blütenweiß ist. Die Kerzen, das Geschirr und die Bettwäsche sind ebenfalls weiß, auch die Gesichter der Toten sind blass, fast weiß. Ihre Haare und Augenbrauen dagegen schimmern – zumindest später im Schneegrab – tiefschwarz. Der Schnee ist strahlend weiß, das Bäumchen und das Haus hingegen pechschwarz. Die Milch und das Tuch, das den Spiegel verdeckt, sind ebenso weiß. Eine Ausnahme bildet Bellis rot-weiß-melierte Strickjacke, eine andere der Pullover des Bubs mit rot-blauen Streifen. Neben Kostüm, Maske und Setting changiert auch die Lichtsetzung auffällig – je nach Tageszeit – zwischen extremer Helligkeit und

Dunkelheit. Die Einstellungen sind entweder in grellem Tageslicht, warmem Kerzenlicht oder tiefer Dunkelheit ausgeleuchtet. Nach dem Tod der Eltern sind sowohl die Schneebilder als auch die Bilder im Inneren des Hauses überwiegend in den Unfarben Schwarz und Weiß gehalten.

Geschwisterlicher Inzest als Utopie bzw. Heterotopie (Foucault)

In einem zweiten Schritt bin ich mit Foucault davon ausgegangen, dass es sich in Murers Film um eine filmische Utopie bzw. Heterotopie handeln muss, in der der Ort des geschwisterlichen Inzests auf dem Berggipfel als Gegenbild oder Kehrseite der Gesellschaft präsentiert wird. Der liebende Umgang der Geschwister wird dabei als rein und unschuldig dargestellt. Auch die Mutter versucht, die Schwangerschaft und Liebe ihrer Kinder anzunehmen. Erst als der Vater mit Jähzorn auf die Situation reagiert und mit dem Gewehr auf Belli losgeht, läuft die Geschichte aus dem Ruder. Nach dem Vaternord entgleiten die Bilder zunehmend in die Unfarben Schwarz und Weiß und mit ihnen ins Jenseits des Erzählbaren, in eine unvorstellbare Zukunft von Bruder und Schwester, die ihre Eltern auf dem Gewissen haben und die ein gemeinsames Kind erwarten. Dennoch scheint das Ende des Films friedlich, fast heiter. Als Belli und der Bub ihre Eltern im Schnee begraben und deren Platz auf dem Hof eingenommen haben, zeigt das letzte Bild „die dunkle Fassade des Hauses und das pechschwarz eingefärbte Laken“, die einen „markanten Kontrast [bilden] zum freundlichen Stubenfenster drin und dem Licht, das durch die weiss-blauen Scheiben des Guckgrabes draussen im Schnee zündet“⁸. Die schwarze Abblende, in die der Film mündet, wird von ruhiger Musik begleitet. Die Utopie der Liebe zwischen Bruder und Schwester, die auf einem Berggipfel ihren körperlichen Höhepunkt findet, gerät dabei gerade in jenem Moment ins Kippen, in dem der Vater die gesellschaftliche Norm des Inzestverbots ins Spiel bringt. Doch weshalb stellt die Geschwisterliebe ein gesellschaftliches Verbot dar? Worin liegen die Ursprünge des Inzeststabus?

Inzestverbot als Eintritt in die kulturelle Ordnung (Rousseau, Lévi-Strauss, Lacan, Derrida, Butler)

Bereits in der französischen Aufklärung wurde von einem Zusammenhang zwischen Inzestverbot und symbolischer Ordnung gesprochen. Das Inzestverbot wird dort als „Eintritt in die kulturelle Ordnung“ beschrieben, und zwar insofern, als dass dieses als Schwellenphänomen zwischen Natur- und Zivilrecht gilt. So beschreibt Jean-Jacques Rousseau das Inzestverbot als „konstitutiv für Gesellschaft und zugleich für Sprache“. Während im sogenannten „goldenen Zeitalter“ die Menschen nur mit Zeichensprache kommuniziert und sich innerhalb der eigenen Familie „mittels Geschwisterverbindungen“ fortgepflanzt haben, wird die Entstehung von Gesellschaft und Sprache hingegen mit der Stiftung „außerfamiliärer Ehen“ in Zusammenhang gebracht. „Der scheinbar etwas heikle Aspekt der Endogamie wird hier argumentativ direkt an die Sprachlosigkeit angeschlossen: kein kommunikativer Austausch – kein Austausch von Frauen.“ Im Zuge dessen bezeichnet Rousseau das „eventuelle Nicht-Funktionieren des Inzestverbots“ auch als „sprachliches bzw. kommunikatives Fehlschlagen“.⁹

Ebenso wie Rousseau die „Entstehung von Kultur und Sprache“ eng führt und „argumentativ an das Inzestverbot“ bindet, sehen auch der „strukturalistische und der psychoanalytische Diskurs“ einen Zusammenhang zwischen „Inzesttabu“ und „kultureller und symbolischer Ordnung“, wie Katharina Grabbe ausführt. So sind es insbesondere Claude Lévi-Strauss und Jacques Lacan, die das Inzesttabu für ihre Thesen „elementarer Strukturen“ bzw. für die „psychoanalytische Untersuchung der durch das inzestuöse Begehren geprägten Subjektbildung“ fruchtbar machten.¹⁰

Deren Schriften wurden sowohl von Poststrukturalisten wie von Dekonstruktivisten, allen voran Jacques Derrida und Judith Butler, kritisiert, weil jene einem „identitätslogischen Denken“ verhaftet seien, das von „stabilen und kohärenten Modellen“ ausgeht und nicht den Ausschluss mitdenkt.¹¹ Während bei Lévi-Strauss und Lacan das Inzestverbot den Übergang von Natur und Kultur darstellt, weist Derrida hingegen daraufhin, dass das Inzestverbot die „Differenz“ überhaupt erst „hervorbringt“ und somit selbst

„hinterfragbar“ bzw. „Sprache“ kritisierbar wird. Butler fügt Derrida hinzu, dass der Inzest das „konstitutive Außen“ darstellt, der durch seinen Ausschluss „die symbolische Welt“ überhaupt erst ermöglicht und zusammenhält. Denn die Errichtung eines Subjektes benötigt gleichermaßen „Normen und Regeln des Symbolischen“ wie die Negation eines „Nicht-Lebbaren, Undenkbaren“, das das Subjekt begrenzt.¹² Dieses Unlebbare und Undenkbare, das die symbolische Ordnung überhaupt erst hervorbringt, zeigt sich in *HÖHENFEUER* im Entgleiten der Erzählung in Schneebilder, die die Körnigkeit des Filmmaterials selbst aufscheinen lassen und den Film ins Außen und Inkommensurable – der Erzählung, der Handlungslogik, des Schnitts – führen.

Indem der Film eine Erzählung etabliert, die zwischen Inzestverbot einerseits – verkörpert in der Figur und gewaltvollen Handlung des Vaters – und der wertfreien Darstellung der Geschwisterliebe andererseits – etwa in der Liebeszene auf dem Gipfel oder der mütterlichen Annahme des Begehrens ihrer Kinder – schwankt, wird die zunehmende Diffusion, Modifikation und Auflösung der Grenze zwischen moralischen Normvorstellungen und gesellschaftlichen (Rand-)Bereichen denkbar. Der Film kippt in der Vaternordsequenz zwischen Innen und Außen, Norm und Heterotopie, Inzestverbot und Geschwisterliebe. Zugleich kippt er auch zwischen Sprachlichkeit und Sprachlosigkeit, Kommunikation und Kommunikationslosigkeit, was sich insbesondere im Verstummen der Figuren und dem Hervortreten der Geräusche in der Vaternord- und Trauersequenz äußert. In Folge Rousseaus könnte man hier von einer Reflexion des Inzesttabus insofern sprechen, als dass die geschwisterliche Liebe und die Schwangerschaft als Ursache bzw. Folge des Fehlschlagens von Kommunikation dargestellt wird, die in den Vaternord mündet. Die Sprachlosigkeit spiegelt und verdoppelt sich in der Figur des gehörlosen Sohns, der zwar nicht sprechen kann, der aber dennoch in Großaufnahme die Lippen zu Bellis letztem Wort „Mutter“ formt. Im Zuge des Verstummens ist die Entfärbung des Filmbildes zu beobachten, die mit der Ausbreitung des Schnitts bzw. der Weiß- und Schwarzwerdung der Leinwand sowie deren Abwandlungen und Zusam-

mensetzungen auf das Udenk- und Unlebbare verweist.

Haptische Visualität (Marks)

Die narrative Dysfunktionalität der Wetterbilder zeigt viertens, so meine Annahme weiter, Qualitäten und Potentiale des Bildes, die weniger im Optischen als vielmehr im Haptischen, weniger im Sehen als vielmehr im Tasten liegt. Doch wie kann man sich tastende Bilder vorstellen? Wie können sich Bilder berühren? Laura Marks definiert haptische Wahrnehmung als Zusammenspiel von taktilen, kinästhetischen und propriozeptiven Funktionen, die die leibliche Berührung sowohl innerlich wie äußerlich erfahrbar machen.

„In haptic visibility, the eyes themselves function like organs of touch. Haptic visibility, a term contrasted to optical visibility, draws from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics. [...] The term haptic visibility emphasizes the viewer's inclination to perceive haptically, but a work itself may offer haptic images. Haptic images do not invite identification with a figure so much as they encourage a bodily relationship between the viewer and the image.“¹³

Haptische Visualität hat mit Sinneserfahrungen zu tun, die auf Berührung und Kinästhesie zurückgehen und die den Zuschauer in einen körperlichen Bezug zum Bild setzen. Insofern versteht Marks unter haptischer Visualität die Berührung des Films mit den Augen und deutet dabei an, „wie das Sehen selbst taktil sein kann.“¹⁴

Marks, die „ihren Ansatz zwischen deleuzscher Zeitphilosophie und Phänomenologie der sobchacken Prägung“ entfaltet, geht dabei, wie Thomas Elsaesser und Malte Hagener schreiben, von einer Aktivierung des Wahrnehmungsapparats durch Erinnerungen aus.

„Die Textur des Films, nicht selten die Darstellung einer haptisch aufgeladenen Oberfläche wie etwa die Nahaufnahme eines Körpers [...] bzw. eines anderen, auffälligen und haptisch interessanten Gewebes, wenn nicht gar des Films selbst in seiner Materialität, bringt dabei Erinnerungen hervor, die virtuell vorhanden waren und aktualisiert werden.“¹⁵

In der Vaternord- und Trauersequenz reicht die Aktivierung haptischer Reize von der „Darstellung von Berührungen und Händen“, die einem noch „reprä-

sentationalistischen Ansatz“ verpflichtet sind, über die Inszenierung „haptisch aufgeladener Oberflächen“¹⁶ wie Stoffe und Kleidung bis hin zur Auflösung des Bildes durch Schnee- und Wetterbilder, die die Körnigkeit des Filmstreifens selbst aufscheinen lassen. So evozieren die Berührungen der Figuren wie das Rangeln von Vater und Sohn, das Fallen der sterbenden Mutter in Bellis Arme oder das Anschmiegen des Bubs an deren Schulter ebenso haptische Empfindungen wie die Darstellung der Hände des Bubs beim Binden der väterlichen Schuhe oder dem Glattstreifen des Kleids der Mutter. Auch Bellis leicht gerötetes Gesicht aktiviert haptische Wahrnehmungen beim Zuschauer, etwa, wenn sich feine Härchen aus ihrem Haarkranz lösen oder sie sich den Schnee aus dem Gesicht streicht. Auch die Beschaffenheit der Oberfläche und die Einstellungsgröße spielen dabei eine Rolle. So sind etwa die glatt polierten Sonntagsschuhe des Vaters, die grob gestrickte Strickjacke von Belli oder die verschwommenen Kerzen überwiegend in Nah- oder Großaufnahmen gehalten.

Neben der visuellen Inszenierung von Berührungen und Händen sowie haptisch interessanten Oberflächen wie Stoffen oder Kleidung sind es vor allem die Winterbilder, die das Bild in eine körnige Oberfläche überführen und es als haptisch aufscheinen lassen. So verlieren die Schneeflocken, die diagonal von links nach rechts durchs Bild fallen, umso mehr an Kontrast und Schärfe, je näher sie dem Bildvordergrund kommen, werden dabei größer und größer und wie mit den Augen greifbar. Die flächendeckenden Verwehungen des Schnees und die sanften Wellenbewegungen des Windes lassen die Materialität des Films als körnige Oberfläche und weiße Leinwand aufschimmern. Begleitet wird die haptische Visualität vom Klang des Windes und dem Knirschen des Schnees.

Haptische Auralität

Man könnte in Erweiterung des marksschen Vokabular von einer haptischen Auralität sprechen, die das Haptische des Bildes nicht nur ergänzt, sondern auch akustisch konturiert. Denn das Klappern der Töpfe, das Knarren der Holzdielen oder das Knistern des Kerzenwachses aktualisiert ebenso wie die Bilder Erinnerungen, die die haptische und kinästhetische

Wahrnehmung des Zuschauers aktivieren. So wird das raschelnde Zurechtziehen des Kleids oder das Anheben des leblosen Körpers der Mutter ebenso haptisch spürbar wie die kinästhetische Wahrnehmung angeregt wird, wenn knirschende Schritte im Schnee zu hören sind. Insofern kommt es in HÖHENFEUER nicht nur zu einer Berührung mit den Augen, sondern auch zu einer Berührung mit den Ohren, nicht nur zu einer haptischen Visualität, sondern auch zu einer, wie ich es nennen möchte, haptischen Auralität. Doch weshalb kann man in HÖHENFEUER von einer Verlagerung des Blickpunkts sprechen, die den Fokus vom Körper zur Bildoberfläche verlagert?

Vom Bergkino des Sehens zum Bergkino des Tastens

Der Übergang von der Oberfläche der Dinge und Körper zur Oberfläche des Bildes führt, wie ich in einem fünften Schritt argumentieren möchte, von einem Bergkino des Sehens zu einem Bergkino des Tastens. Die Verlagerung des Blickpunkts von der Landschaft zum Körper, die laut Tortajada nur mit den Mitteln des Films darstellbar wird, wird hier ein weiteres Mal verlagert. Zum einen vom Figuren- zum Filmkörper, da die Bilder einander berühren und affizieren, und zum anderen von der Kameraführung zur Bildoberfläche. Denn nicht mehr Kadrierung oder Kamerabewegung, sondern die Beschaffenheit und Materialität des Filmbildes selbst stehen nun im Mittelpunkt. Etwa in jener Szene, in der Belli vor dem Haus steht und sich den Schnee aus dem Gesicht reibt. Droht ihr Körper zunächst beim Hinabbeugen aus dem Bildfeld zu kippen, indem er parallel zum Abhang angeordnet ist, so lösen sich in den darauffolgenden Bildern die optischen Koordinaten wie Umriss oder Figur-Grund-Relation auf. Während die Einstellungsgröße zunächst im Inneren des Hauses von großen und halbnahen Einstellungen und in den Außenaufnahmen von Totalen und Halbtotale geprägt ist, lassen die Schneesverwehungen am Ende keinerlei Maß mehr zu. Ebenso kommen die zögerlichen Kamerabewegungen zum Stillstand. Die körperliche Begegnung mit dem Berg findet nun – jenseits von narrativen oder kameraästhetischen Funktionen – im Erfassen taktiler Qualitäten statt. Doch wozu, so könnte man sich fragen, verschiebt sich der Landschaftsbegriff vom Berg zum

Körper und dann zum Bild? Weshalb steht nicht mehr der Körper der Figur und des Zuschauers, sondern der Körper des Films im Mittelpunkt?

Meine Annahme ist, dass es sich hier um einen Übergang handelt, der von einem figuren- und zuschauerzentrierten hin zu einem filmzentrierten Bergkino führt, das die körperliche Relation von Filmmaterial und Landschaft selbst taktil wahrnehmbar werden lässt.¹⁷ Im Zuge dessen wird nicht nur eine materielle, sondern auch eine filmtheoretische Transformation sichtbar, die von einer subjektorientierten Phänomenologie bei Sobchack und Marks zu einem zeitbasierten Kino deleuzscher Prägung führt, das an niemanden mehr – außer an sich selbst – gerichtet ist.¹⁸

Phänomenologie vs. Zeitphilosophie (Sobchack/Marks vs. Deleuze/Guattari)

Vivian Sobchack beschreibt in Folge Merleau-Pontys phänomenologischer Wahrnehmungstheorie den Kinzuschauer als „cinästhetisches Subjekt“ (cinesthetic subject), das vor jeder analytisch-reflexiven Aneignung des Films zuallererst in der leiblichen Erfahrung konstituiert wird. In der Zusammenziehung und Verkürzung der Worte cinema und synaesthesia (bzw. coenaesthesia) definiert sie jenes als Körper, das den Zuschauer wie auch die Figur und die Leinwand umfasst:

„All the bodies in the film experience – those on-screen and offscreen (and possibly the screen itself) – are potentially subversive bodies. They have the capacity to function both figuratively and literally. They are pervasive and diffusely situated in the film experience. Yet these bodies are also materially circumscribed and can be specifically located, each arguably becoming the ‚grounding body‘ of sense and meaning since each exists in a dynamic figure-ground relation of reversibility with the others [...] so that meaning, and where it is made, does not have a discrete origin in either spectators' bodies or cinematic representation but emerges in their conjunction. We might name this subversive body in the film experience the cinesthetic subject [...].“¹⁹

Laut Sobchack ist das Leinwandgeschehen nie ohne Zuschauer zu denken (und umgekehrt), da erst in der Verbindung beider die cinästhetische Verkörper-

rung und leibliche Erfahrung des Films entsteht, im wörtlichen wie übertragenen Sinne.²⁰ Ganz ähnlich argumentiert auch Marks, wenn sie von haptischen Bildern spricht, die weniger im Sinne einer Identifikation mit dem Protagonisten als vielmehr hinsichtlich der körperlichen Verbindung zwischen Zuschauer und Leinwand fungieren. Im Zuge dessen beruft sich Marks in ihrer Argumentation auch auf Deleuze und Guattari und deren Konzept des glatten Raums:

„The term haptic emerges in Deleuze and Guattari's description of ‚smooth space,‘ a space that must be moved through by constant reference to the immediate environment, as when navigating an expanse of snow or sand [...]. Close-range spaces are navigated not through reference to the abstractions of maps or compasses, but by haptic perception, which attends to their particularity. Inuit and other nomadic people are Deleuze and Guattari's privileged agents of haptic perception.“²¹

So zitiert Marks auch jene Stelle von Tausend Plateaus (1980), an der Deleuze und Guattari den glatten vom gekerbten bzw. den haptischen vom optischen Raum und im Zuge dessen den Nah- vom Fernsinn differenzieren.²²

„It seems to us that the Smooth is both the object of a close vision par excellence and the element of a haptic space (which may be as much visual or auditory as tactile). The Striated, on the contrary, relates to a more distant vision, and a more optical space – although the eye in turn is not the only organ to have this capacity.“²³

Den Begriff des Haptischen übernehmen Deleuze und Guattari von den Kunsthistorikern Alois Riegl und Wilhelm Worringer, wobei es sich beim Haptischen und Optischen nicht um eine strenge Dichotomie, sondern eher um einen fließenden Übergang handelt. Gerade hier jedoch versteht Marks die Autoren – so behaupten es zumindest Elsaesser und Hagener in Folge Claire Perkins – falsch, wenn sie (noch) von einem Bezug zum Subjekt ausgeht. Elsaesser und Hagener schreiben:

„Autoren wie Sobchack und Marks beziehen sich gelegentlich auf Deleuze, wenn sie von der Oberfläche des Bildes sprechen oder die spezifische Temporalität des Kinos diskutieren, aber ihre Theorieentwürfe benötigen noch die Vorstellung eines Subjekts, das die-

se Oberfläche oder Zeitlichkeit wahrnehmen kann, weshalb sie von ‚verkörperter Wahrnehmung‘ oder ‚subjektivem Gedächtnis‘ sprechen. Insofern ist Claire Perkins zuzustimmen [...], dass diese [Marks] Deleuze grundlegend missversteht [...]. Für Deleuze kann es vielleicht Bewusstsein geben, aber nicht Bewusstsein von etwas – die Vorstellung von Intentionalität ist Deleuze gänzlich fremd [...]. Wenn man Deleuzianer ist, dann sollte man sich daran gewöhnen, kein Subjekt zu sein.“²⁴

Die Kluft zwischen Phänomenologie und Zeitphilosophie bzw. zwischen der Theorie Sobchacks und Marks einerseits und der Theorie von Deleuze und Guattari andererseits wird in HÖHENFEUER insofern thematisiert, als dass die Schneebilder in den Bereich des glatten Raums überführen, in dem das Fehlen eines Subjekts nur allzu deutlich wird. Denn dort ist keine Figur und kein Zuschauer mehr auszumachen, auch wenn – oder gerade weil – es sich um einen haptischen Raum ohne Koordinaten und Figur-Grund-Relationen handelt. Was dort zu sehen ist – wenn gleich auch weniger visuell als eher haptisch – ist vielmehr die Materialität des Filmstreifens selbst bzw. Filmbilder, die einander berühren und miteinander in Wechselwirkung stehen.

Während für Marks der Wahrnehmungsakt und der Zuschauer im Vordergrund des Filmerlebens stehen, begreift Deleuze den Film in Anlehnung an Henri Bergson hingegen als Bewegungsbild im Sinne einer Welt aus Bildern, die in Wechselwirkung mit anderen Bildern stehen. Er beschreibt den Film als „Satz an Bewegungs-Bildern“, der „definitiv an niemanden gerichtet [ist] – sie sind ein Erscheinen.“²⁵ So wird die Wechselwirkung der Bewegungsbilder gerade in jenem Moment in HÖHENFEUER deutlich, in dem diese arretieren und innehalten und die narrative Hauptbewegung des Inzests ins Leere laufen lassen. In jenem Moment der Stagnation, in dem es zu einem Bruch der sensomotorischen Verkettung von Bildern kommt, erfolgt der Übergang vom Bewegungs- zum Zeitbild. In der Ausbreitung des Schnitts als schwarze oder weiße Leinwand machen die Schneebilder eine „direkte Darstellung der Zeit“ möglich, wobei dieses „Zeit-Bild das Denken in Bezug zu einem Ungedachten [bringt]: zum Unevozierbaren, Unerklärbaren, Unentscheidbaren“²⁶.

Indem die Vaternord- und Trauersequenz von der Berührung der Figuren und Zuschauer zur Berührung des Filmkörpers überleitet und sich von einem figuren- und betrachterzentrierten hin zu einem filmzentrierten Bergkino entwickelt, wird auch das theoretische Kippen des Films zwischen Phänomenologie und Zeitphilosophie deutlich. Die Schnee- und Wetterbilder – bzw. Wetterzustände generell – scheinen in diesem Film einen prädestinierten Bildtypus auszubilden, der nicht nur haptische Qualitäten aufweist, sondern der auch eine Reflexion filmtheoretischer Positionen ermöglicht. Diesen Bildtypus möchte ich Kontaktbild nennen und im Folgenden kurz skizzieren.

Kontaktbild

Mit dem Begriff des Kontaktbilds soll die begriffliche Überführung des audiovisuellen Bildes in ein haptisches geleistet werden, und zwar in zweierlei Hinsicht. Zum einen kann das Kontaktbild als Berührungs- und Kontaktzone des Filmkörpers beschrieben werden, in der die Bewegungsbilder einander berühren und aufeinander einwirken – allerdings nicht im Sinne einer sensomotorischen Situation bzw. eines Reiz-Reaktions-Schemas, wie es Deleuze für das klassische Kino definiert hat.²⁷ Vielmehr findet hier, ganz im Gegenteil, ein Bruch in der Sensomotorik statt, durch den das Bewegungsbild und somit das Situations-Aktions-Kino ins Stocken gerät und ins Außen und Dazwischen des Films überführt wird. Im Zuge dessen scheint nicht nur die Oberfläche des Filmstreifens auf, sondern dieser öffnet sich zugleich auch einer Grauzone, die das Außen der Geschichte, das Unbegreifliche und Nicht-Fassbare (in diesem Fall den Inzest) wahrnehmbar macht. Insofern könnte man hier von einem Zeitbild sprechen, das sich in Form von Wetterzuständen zwischen die Bewegungsbilder schiebt und diese gerinnen lässt. In Weiterführung und Modifikation der deleuzeschen Begriffe könnte man behaupten, dass die Wetterzustände als Zentrum der Unbestimmtheit und Öffnung der Zeit auf ihre direkte Darstellung hin fungieren, ganz im Sinne des glatten Raums, der optische Koordinaten wie Umriss oder Figur-Grund-Relation auflöst. Interessanterweise geht das Bewegungsbild dabei nicht nur in das Kontaktbild ein, sondern auch wieder aus ihm hervor, so dass dieses nach einer kurzen Stagnation wieder ein-

setzen und die sensomotorische Situation fortführen kann. Insofern handelt es sich beim Kontaktbild um einen Bereich, der in Gestalt von Wetterzuständen die Bewegungsbilder an ihren Rändern verbindet und als Puffer zwischen diesen fungiert.

Zum anderen handelt es sich beim Kontaktbild um eine Berührungs- und Kontaktzone, die sich auf den Film- wie Figuren- und Zuschauerkörper bezieht. Aus somatisch-leiblicher Sicht kann hier von einer Überführung vom Sehen (bzw. Hören) zum Tasten gesprochen werden. Diese haptische Visualität und Auralität, von der ich bereits gesprochen habe, verweist dabei gleichermaßen auf die Phänomenologie sobchack-scher wie marksscher Prägung. Insofern trägt das Kontaktbild die Inkompatibilität und Spannung gegensätzlicher Theorieströmungen, der Zeitphilosophie einerseits und der Phänomenologie andererseits, in sich und lässt diese – im wörtlichen wie übertragenen Sinne – in Kontakt treten. Doch worin liegt der Ursprung des Kontaktbildes? Und wieso entsteht jenes gerade in filmischer Berglandschaft?

Taktilität der Bergfilme der 1920er und 1930er Jahre (Kracauer)

Taktile Qualitäten haben sich bereits in den Bergfilmen der 1920er und 1930er Jahre angedeutet. So beschwört etwa Siegfried Kracauer – trotz seiner „ideologischen Zweifel am Bergfilm“ – dessen „sinnliche Unmittelbarkeit und haptische Qualität“²⁸. Der Film als „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ ermöglicht uns, wie Kracauer in seiner Theorie des Films (1960) schreibt, „die Wirklichkeit nicht nur mit unseren Fingerspitzen zu berühren, sondern zu packen und ihr die Hand zu schütteln“²⁹. Im Zuge dessen erwähnt Kracauer auch die außergewöhnliche Tonspur der „Hochgebirgsfilme“, etwa der frühen Filme von Arnold Fanck.³⁰ So schreibt Kracauer in *Von Caligari zu Hitler* (1947):

„Eindrucksvolle Toneffekte ergänzten die großartige Photographie des ‚Montblanc‘-Films: Bruchstücke BACHscher und BEETHOVENScher Musik erklangen aus einem am Bergeshang zurückgelassenen Radioapparat, mischten ihre Töne zuweilen mit denen des heulenden Sturms und ließen die dunklen Höhen noch unzugänglicher und unmenschlicher erscheinen.“³¹

Laut Kracauer sind es nicht nur die Bilder, die haptische Reize im Bergfilm auslösen, sondern auch die Klänge.

Auch Ulrich Meurer betont in Folge von Deleuze und Guattari, dass die „Topologie“ des „glatten Raums“, der sich bereits in frühen Bergfilmen, etwa in *SOS EISBERG* (D/USA 1933, Arnold Fanck) zeigt, „auf einem Zusammenwirken nicht-visueller Faktoren [beruht]. Winde, Wellenbewegungen des Schnees, das Singen und Krachen des Eises und seine taktilen Eigenschaften verwandeln die Landschaft in einen haptischen und klanglichen Raum.“³² Insofern wird der Blickpunkt, der im Landschaftsbegriff enthalten ist, nicht nur zum Haptischen, sondern auch zum Akustischen verlagert.

Mit dem Haptischen, das durch die Bilder und Klänge des Films erzeugt wird, stehen wiederum andere Eigenschaften in Zusammenhang, die ein Fühlen bzw. Spüren des Zuschauers ermöglichen. Neben den glatten und rauen Oberflächen bedingen insbesondere Qualitäten wie Kälte und Wärme bzw. Trockenheit und Feuchtigkeit die Beschaffenheit der Dinge und Bilder im Film. So kontrastiert die Trauer-Sequenz warme, trockene Bilder des Hausinneren mit kalten, feuchten Bildern der Schneelandschaft. Obwohl die Dichotomie von Wärme und Kälte in dieser Sequenz mitunter auch unterlaufen wird – etwa wenn im Inneren des Hauses Feuchtigkeit aufsteigt, z.B. Wasserdampf, oder außen Wärme suggeriert wird, beispielsweise durch das Licht im Schneegrab – greift Murers Film dennoch überwiegend auf die Unterscheidung zwischen warmem, trockenem Innenraum und kaltem, feuchtem Außenraum zurück. Das Berührtwerden des Zuschauers durch Sinnesqualitäten wie Wärme oder Kälte bzw. Feuchtigkeit oder Trockenheit ist dabei nicht nur in den Schnee Bildern, sondern auch in anderen Wetter- und Naturbildern zu finden. Wie aber können filmische Wetterbilder beschrieben werden bzw. was wird unter dem Begriff des Wetters überhaupt verstanden? Inwiefern beeinflusst das Wetter die Ästhetik der bewegten Bilder und Töne und in welchem Zusammenhang stehen das Wetter und Sinnesqualitäten in *HÖHENFEUER*?

Meteorologie und Wetter

Wetter, Witterung und Klima sind wesentliche Begriffe der Meteorologie. Die Meteorologie ist die „naturwissenschaftliche Disziplin, die sich mit den Vorgängen in der Erdatmosphäre beschäftigt. Von griech. ‚meteora‘, d.h. das zwischen Mond und Erde – also in der Luft – befindliche.“ Während das Wetter den „physikalischen Zustand der Atmosphäre zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort“ beschreibt, definiert sich Witterung hingegen als „typische Wetterabläufe über Tage oder Wochen hinweg“. „Beide Begriffe“ haben ihren Ursprung in dem „indogermanischen Wort für wehen“. Klima bezeichnet darüber hinaus „den über einen längeren Zeitraum hinweg (30 Jahre oder länger) gemittelten Verlauf des Wetters. Von griech. ‚klinein‘ neigen; gemeint ist der verschiedene Einfallswinkel (Neigung) der Sonnenstrahlung in den verschiedenen Klimazonen der Erde.“³³ In gehobener Ausdrucksweise wird auch von Donnerwetter oder Ungewitter bzw. vom „Aufruhr der Elemente“ gesprochen.³⁴ Dies wiederum verweist auf die Anfänge der Meteorologie, deren „erste wissenschaftliche Darstellungen“, so Stefan Emeis,

„von den Griechen überliefert [sind]: Lehre der vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde. Aristoteles (384-322 v. Chr.) schreibt die erste Darstellung unter dem heutigen Titel. Die Atmosphäre befindet sich zwischen der Erde und der weiter außenliegenden Feuer-sphäre. Danach folgt der Himmel, beginnend mit der lunaren Sphäre.“³⁵

Obwohl sich derartige Ansichten nur bis zum Ende des Mittelalters gehalten haben – danach hielten Messgeräte wie Galileos Thermoskop von 1597 oder Torricellis Barometer von 1644 Einzug in die Meteorologie –, scheint in *HÖHENFEUER* der Bezug zu den vier Elementen dennoch von zentraler Bedeutung zu sein. Dort konstituieren Wasser, Erde, Feuer und Luft sowie deren Mischungsverhältnisse mannigfaltige visuelle und akustische Wetterbilder, die die Beschaffenheit der hochalpinen Gebirgslandschaft gleichermaßen wahrnehmbar werden lassen wie die Textur des Filmmaterials. Doch um welche Art von Bildern und Klängen handelt es sich dabei? Und inwiefern sind die vier Elemente bzw. deren Eigenschaften bei diesen Wetterzuständen in Aufruhr? Und weshalb findet dies in filmischer Berglandschaft statt?

Wetterbilder in HÖHENFEUER



(Abb. 1) HÖHENFEUER: Wolken- und Nebelbild

In HÖHENFEUER sind es vor allem Wolken- und Nebelbilder, die die narrativen Bilder gerinnen und ins Leere laufen lassen (Abb. 1). Jene lassen nicht nur das Bergpanorama in den Hintergrund treten oder ganz verschwinden, sondern sie zerlegen auch die stereotype Postkartenidylle der Schweizer Alpen. Kadrierung und Einstellungsgröße werden in diesen Bildern unwichtig, Umriss sind kaum erkennbar und Figuren überwiegend verschwunden. Stattdessen tritt die Oberfläche des Bildes hervor, die sich in weißen, diffusen Fetzen watteartig zusammenballt und vom dunklen Gestein abhebt. In den Wolken- und Nebelbildern mischen sich Luft und Wasser, die die Oberfläche feucht und kalt aufscheinen lassen. Indem die Sonne den Bildern zeitweise eine intensive Helligkeit verleiht, entsteht zugleich eine Empfindung von Wärme. Die Wolken, die stetig weiterziehen, verändern ihre Form und verweisen somit auf die Vergänglichkeit der Zeit.



(Abb. 2) HÖHENFEUER: Wind- und Sonnenbild

Neben den Wolken- und Nebelbildern finden sich in HÖHENFEUER zahlreiche Wind- und Sonnenbilder (Abb. 2), die die Bewegung der Luft gleichermaßen spürbar werden lassen wie das Licht der Sonne. Im

sanften Hin und Her der zartgrünen Wiesen verbinden sich Luft und Erde, die Empfindungen von Wärme und Trockenheit auslösen. Auch hier sind Umriss- oder Figur-Grund-Relationen aufgelöst und ins Haptische überführt, klanglich wie bildlich. Das sanfte Blasen des Windes und die wellenartigen Grasbewegungen werden ebenso hör- wie sichtbar.



(Abb. 3) HÖHENFEUER: Regen- und Blitzbild

In einer dritten Kategorie finden sich Regen- und Blitzbilder, die Wasser, Feuer und Erde aufeinander prallen lassen (Abb. 3). Paradoxaerweise gräbt sich der Bub, vom Blitz und Donner erschreckt, in die Erde und Berglandschaft ein. Doch existieren in HÖHENFEUER auch zahlreiche Regen- und Blitzbilder, die ohne Figuren auskommen. Auch hier verschiebt sich die Aufmerksamkeit von der Rahmung des Bildes hin zu seiner Textur: nicht mehr die Kadrierung der Leinwand oder die Größenverhältnisse von Dingen und Figuren in Relation zum Handlungsraum, sondern die Oberfläche und Beschaffenheit der Leinwand selbst treten nun in den Vordergrund. Das Bild wird durch das Unwetter als gleichermaßen fluide-verschwommen sowie feucht-kalt (Regen) und rissig-fragmentarisch sowie trocken-heiß (Blitz) wahrgenommen.



(Abb. 4) HÖHENFEUER: Schnee- und Sturmbild

In einer vierten Kategorie schließlich finden sich zahlreiche Schnee- und Sturmbilder, die überwiegend am Ende des Films in der Vaternord- und Trauersequenz auftauchen und die den Film ins Außen und Jenseits überführen, indem sie die Leinwand als Verbindung und Zwischenraum zwischen den Einstellungen sichtbar machen. Auch Einstellungsgrößen und Kamerabewegungen laufen bei diesen Bildern ins Leere, da die Schneeflocken zunehmend die Oberfläche des Bildes benetzen. Herkömmliche Bildbestimmungen werden hinfällig, das Wehen der Schneeflocken tritt in den Vordergrund, die den Hof im Weiß der Berglandschaft verschwinden lassen. Der Schneesturm verbindet Wasser mit Luft, wodurch eine kalt-feuchte Empfindung ausgelöst wird. Doch weshalb stehen Wetterbilder, Elemente und Sinnesqualitäten in HÖHENFEUER in Verbindung?

Die vier Elemente (Aristoteles)

Die Sinnesqualitäten warm und kalt sowie feucht und trocken charakterisieren laut Aristoteles die vier Elemente Erde, Feuer, Wasser, Luft, wobei zwei Qualitäten jeweils ein Element konstituieren: „Feuer ist warm und trocken, Wasser ist kalt und feucht, Erde ist kalt und trocken, Luft ist warm und feucht.“³⁶ Auch wenn die Elementenlehre „um 1800 aus den Wissenschaften ausgegrenzt wurde“, wie Gernot und Hartmut Böhme in ihrer *Kulturgeschichte der Elemente* (1996) schreiben, ist deren Bedeutung dennoch bis heute in „den Künsten, der Alltagspraxis und den Medien, in den Träumen und der kulturellen Bilderwelt“ von „überragender Bedeutung“.³⁷

Interessant ist in Bezug auf Murers Film vor allem Aristoteles' Überlegung, dass die Natur „durch die Vier-Elementenlehre [...] als wahrnehmbare konzipiert“ wird, indem „wir uns selbst auf sie als Naturwesen beziehen, als Lebewesen, die für ihre Erhaltung auf Stoffwechsel mit der Natur angewiesen sind, qua Leib selbst Natur sind“.³⁸ Folgt man Aristoteles und überträgt diesen Gedanken auf HÖHENFEUER, so lässt sich der Austausch zwischen Mensch und Berglandschaft, der sich in der audiovisuellen Inszenierung der Wetterzustände und der vier Elemente sowie ihrer Sinneseigenschaften vollzieht, als Äquivalenzbeziehung zwischen menschlicher und landschaftlicher Natur bezeichnen, die sich nicht nur in der Figur reali-

siert, sondern sich auch, zumindest aus somatisch-phänomenologischer Perspektive, auf den Zuschauer überträgt. Insofern begegnet nicht nur die Figur, sondern auch der Zuschauer in HÖHENFEUER der Berglandschaft als Natur und wird so in die Lage versetzt, jene nicht nur optisch und akustisch, sondern auch haptisch wahrzunehmen.

Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem Tastsinn, wobei dieser in Aristoteles Ausführungen weniger mit dem Berühren als vielmehr mit dem Spüren zu tun hat. Denn nicht die Haut, sondern das Fleisch ist laut Aristoteles das Organ, das dem Tastsinn zuzuordnen ist. So schreibt er in *De anima*: „Spürbar sind nun die Unterschiede des Körpers als Körper: Ich meine die Unterschiede, durch die die Elemente sich unterscheiden, warm/kalt, trocken/feucht.“³⁹ Die „körperlichen Eigenschaften“ sind dabei jene, die man „bei der Berührung von Somatischem „am eigenen Leibe“ spürt“. Die Qualitäten Warm und Kalt machen dies in besonderer Weise deutlich: „Wir spüren Wärme, indem uns warm wird, und Kälte, indem uns kalt wird. Wir spüren sie durch Erschauern, Erstarren, durch Schwitzen usw.“⁴⁰

In HÖHENFEUER wird dies wahrnehmbar, indem beim Sehen von kalten und warmen Situationen, in denen sich die Figuren befinden, taktile und haptische Empfindungen beim Zuschauer aktiviert werden, etwa, wenn Belli aus dem Haus tritt und ihr Gesicht mit Schnee einreibt oder der Bub im Innern des Hauses in einem Bottich mit warmer, dampfender Milch rührt. Doch weshalb geschieht die Entfaltung der Wetterbilder, die die haptische Wahrnehmung des Kalten und Warmen in besonderer Weise aktiviert, in filmischer Gebirgslandschaft bzw. in den Schweizer Alpen?

Wetter in den Alpen

Dies hat vermutlich mit dem Umstand zu tun, dass in den Alpen nahezu jedes Wetter möglich ist. Ob Sonnenschein, Regen oder Schnee, in der alpinen Hochgebirgslandschaft ist jeder Wetterzustand denkbar, wodurch das haptische Wahrnehmungspotential des Films in besonderer Weise hervorgespielt werden kann. Die klimatischen Verhältnisse der Alpen unterscheiden sich nach geographischer Lage. So bedingen die „hohen Niederschläge“ am „Alpenrand“ „küh-

lere Verhältnisse“, wobei „starke Differenzen zwischen dem Nord- und Südrand“ zu beobachten sind, die auf dem „Gegensatz zwischen dem kühlen, mitteleuropäischen und dem warmen mediterranen Klimaeinfluß“ beruhen. Im „Innern der Alpen“ haben die „Wolken sich [hingegen] abgeregnet“, wodurch in „Lee-Lage eine sehr lange Sonnenscheindauer herrscht. Dies ist umso ausgeprägter, je höher die Bergketten aufragen und je stärker inneralpine Talschaften auf allen Seiten von hohen Bergen umgeben sind.“⁴¹

HÖHENFEUER spielt in der Zentralschweiz im Kanton Uri, nördlich des Alpenkammes. Der Hauptschauplatz, der Hof der Jähzornigen, befindet sich in den Kilcherbergen im Reusstal, ca. 3 km vom Elternhaus des Regisseurs Fredi Murer in Silenen entfernt. Die Alp liegt im Schächental am Klausenpass auf der Mettener Alp, der Hof der Großeltern im Engelbergertal oberhalb Wolfenschiessen. HÖHENFEUER wurde ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht, auf Studioaufnahmen wurde verzichtet. Die Dreharbeiten fanden im Sommer 1984 und im Herbst und Winter 1985 statt.⁴² Das Wetter in diesem Gebiet ist eher kühl und mitteleuropäisch und zeichnet sich durch hohe Niederschläge aus. Trotz der geographischen Lage der Schauplätze am Alpennordrand zeigt der Film dennoch die gesamte klimatische Bandbreite der Alpen. Dies liegt daran, dass die jahreszeitenabhängige Erzählung, die vom Frühjahr über den Sommer und Herbst bis zum Winter schreitet, unterschiedlichste Wetterzustände wie Regen, Nebel, Sommerhitze oder Schneesturm zulässt.

In HÖHENFEUER sind demnach zwei Koordinaten von Interesse, die mit der Elementenlehre in Zusammenhang stehen und die sich in jener haptischen Qualität des Filmes niederschlagen, von der ich hier sprechen möchte: zunächst die audiovisuelle Inszenierung der Wetterbilder im Kontext der vier Elemente (Luft, Erde, Wasser, Feuer) und deren Eigenschaften (kalt, warm, trocken, feucht), die den Blick auf die Oberfläche des Bildes lenken und die haptische Wahrnehmung in Gang setzen; und schließlich der linear-zyklische Ablauf der vier Jahreszeiten, die die Geschichte durch das Voranschreiten von Frühling, Sommer, Herbst und Winter in der Hochgebirgslandschaft strukturieren⁴³ und die fortschreitende Liebe der Geschwister in Äquivalenz zu den vier Lebensal-

tern (Kindheit, Jugend, Mannesalter, Alter) setzen. Doch welcher Zusammenhang besteht zwischen den vier Jahreszeiten respektive Lebensaltern und den Elementen? Und was hat der Mensch damit zu tun?

Anthropologie der Vier Elemente (Böhme)

Hartmut Böhme beschreibt in *Anthropologie der Vier Elemente* (2000) den „Bann der Tetrade“, durch den „Feuer, Wasser, Erde, Luft das Ganze der Natur darstellen“.⁴⁴ Von einer Anthropologie der Elemente kann man laut Böhme insofern sprechen, als dass der Mensch „aus dem Anderen seiner selbst zu verstehen“ ist, wobei „dieses Andere [...] die Physis, die Natur“ ist. Die Elemente sind demzufolge die „Bildner des Menschen“, die Natur wird „in der Elementenlehre konzeptualisiert“ und „bildet den Rahmen für Werden und Vergehen, Gesundheit und Krankheit des Menschen, aber auch seiner Vermögen, insbesondere der Sinne“. In diesem Sinne ist Anthropologie immer eine „Bestimmung des Menschen aus seiner Natur“, wobei diese „leibphilosophisch begründet [ist], insofern der Leib dasjenige ist, wodurch er mit Natur zusammenhängt. Der Leib ist elementischer Leib.“ Mit der „Entfremdung von Natur“ geht wiederum ein „Verlust dieser Tradition in der Selbstreflexion des Menschen“ einher: „Je näher wir der Gegenwart rücken, umso weniger ist die Natur das Andere unserer selbst, sondern sie verkümmert zum gesetzlichen Zusammenhang der Stoffe.“⁴⁵ Wie aber ist diese Welt aus Elementen entstanden? Und wo liegt ihr Ursprung?

„Bereits in den Mythen der Anthropogenie spielen die Elemente eine tragende Rolle. Der Körper der Menschen ist aus Elementen gemischt – ähnlich zum biblischen Schöpfungsbericht, wo der Urmensch aus Erde geformt und von Lebenshauch (ruach, pneuma) belebt wird. Substanzgebende Erde und geistförmige Luft vereinigen sich zur Körpergestalt des Menschen. Seele und Lebenswärme werden oft mit dem Feurigen, das Fluidale der Säfte und des Blutes mit dem Wasserhaften verbunden. In ägyptischen und vorderorientalischen Anthropogenien finden sich dafür Vorbilder, die in den griechischen wie jüdischen Kulturraum hineinwirken.“⁴⁶

Auch wenn eine Anthropologie der Vier Elemente heute nicht mehr zeitgemäß ist, werden in HÖHENFEUER dennoch unterschiedliche Aspekte der tetra-

edischen Elementenordnung durchgespielt. So stehen nicht nur Tages-, Jahres- und Lebenszeiten im Mittelpunkt der Erzählung, sondern auch Himmelsrichtungen (der Blick zum Haus der Großeltern am gegenüberliegenden Hang) oder Temperamente (so wird die Familie als „Hof der Jähzornigen“ bezeichnet).

Auch bei der Nahrungsaufnahme sind die vier Elemente bzw. deren Sinnesqualitäten von zentraler Bedeutung, wie Böhme in Folge Paracelsus' betont, der den Menschen als „Gastrosoph“, als „Künstler der Nahrung“ bezeichnet. In Bezug auf Aristoteles führt Böhme aus:

„Der Körper der Organismen ist bestimmt durch die Vierheit der Qualitäten von Warm/Kalt, Feucht/Trocken. Er sucht in der Nahrung jeweils das, was ihm fehlt. So heißt es bei Aristoteles in ‚De anima‘ (II, 414, b11 f.): ‚Hunger und Durst sind Begierden, nach Trockenem und Warmem der Hunger, nach Feuchtem und Kaltem der Durst.‘ Die Ernährung selbst wird dann als Assimilation von Substanzen zum Ausgleich dessen, was dem Körper fehlt, verstanden.“⁴⁷

Der Zusammenhang von Sinnesqualität, Nahrung und Elementenlehre zeigt sich auch in HÖHENFEUER, beispielsweise in der Trauersequenz, in der mit zahlreichen dampfend-flüssigen Speisen und Getränken hantiert wird, wie dem Suppenmahl der Kinder, dem Milchbottich, in dem der Bub rührt, oder der dampfenden Teetasse, die Belli am Bett der toten Eltern trinkt. Die Wärme der Lebensmittel verweist dabei zum einen auf die Kälte draußen und das Versinken des Hofes im Schneesturm und zum anderen auf die Wärme, die den Körpern des jugendlichen Geschwisterpaars gleichermaßen zu fehlen scheint wie den Leichnamen der Eltern. Zugleich ist es aber auch ein Hinweis auf die „Geschlechterpolarität von Mann/Feuer (trocken, warm) und Frau/Wasser (feucht, kalt)“, die hier gekreuzt bzw. hybridisiert wird.⁴⁸

HÖHENFEUER buchstabiert im Grunde genommen die Elementenlehre und die ihr zugrundeliegende Vierung bis in kleinste Detail durch und gerät dabei zunehmend in den Sog der Tetraede. Denn ist für jene einmal „die Entscheidung gefallen“, wie Böhme anmerkt, „dann gerät alles in den Sog dieser Ordnungsfigur“ – auch das Analysieren dieses Films, wie man an dieser Stelle hinzufügen muss – zum Beispiel die

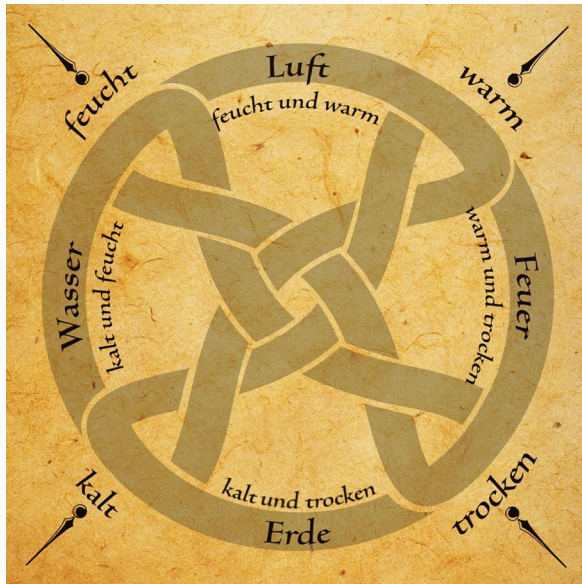
Betrachtung der „vier Kardinalwinde“ oder „Himmelsrichtungen, die ebenso Konstruktion sind wie die vier Wände des Hauses“ (oder die vier Wände des Schneeegrabs der Eltern) bzw. „die Verteilung des Tages in Morgen, Mittag, Nachmittag, Abend“ (strukturiert durch Mahlzeiten und Betonung der Lichtverhältnisse in HÖHENFEUER). Außerdem „gelten vier Verhaltensdispositionen je nach Regiment eines Saftes“, nämlich „Sanguiniker, Choleriker, Melancholiker, Phlegmatiker“ (thematisiert durch den Hof der Jähzornigen und die vier Familienmitglieder bzw. ihre unterschiedlichen Verhaltensweisen) sowie die vier „Kardinaltugenden, die vier Evangelisten, die vier Tonarten, die vier die Temperamente beherrschenden Planeten usw.“⁴⁹

Letztendlich beeinflusst die Vierheit der Elementenlehre in HÖHENFEUER die Wetterbilder ebenso wie die Geschichte des Films. Während die Wetterbilder jedoch netzförmig über den gesamten Film angeordnet sind, ist die Erzählung des Inzests hingegen streng linear und zirkulär (vom Frühling zum Herbst, von der Kindheit zum Alter, von der Geburt zum Tod). Insofern könnte man sagen, dass die Lehre von den Elementen nicht nur das wesentliche Strukturmerkmal des Films auf ästhetischer wie narrativer Ebene darstellt, sondern auch den Dreh- und Angelpunkt des gesamten Films bildet. Denn die vier Elemente gliedern den Film nicht nur an der Oberfläche und in der Tiefenstruktur, sondern sie lassen die Wetterbilder und die Erzählung auch in einen Dialog treten und miteinander kommunizieren. Inwiefern aber kann man in diesem Kontext von einer netzförmigen Anordnung der Wetterbilder sprechen? Und weshalb lässt diese die Linearität der Geschichte ins Stocken geraten?

Netz und Linie – Vierheit und Kreis

Die netzförmige Anordnung der Wetterbilder in HÖHENFEUER kann, so meine These, als filmisch-räumliche Relation von Wetter und Elementenlehre gedeutet werden. In Abb. 5 werden die Elemente, ihre Eigenschaften und deren Verbindungen dargestellt.⁵⁰ Weitere Verbindungen existieren zwischen Luft und Wasser, die beide als feucht charakterisiert, bzw. Feuer und Erde, die beide als trocken definiert werden. Die Verbindung zwischen Erde und Wasser stellt sich wiederum über Kälte her, die Verbindung zwischen

Luft und Feuer über Wärme usw. Auch gegenüberliegende Pole wie Kälte und Wärme oder Trockenheit und Feuchtigkeit sowie Erde und Luft sowie Wasser und Feuer werden in der Abbildung über Linien verbunden. Die Verbindungslinien schlingen sich in der Mitte knotenförmig umeinander und bilden ein Netz, das am Rand an vier Stellen verankert ist und dort jeweils eine Öffnung aufweist. Der Rand bildet einen Kreis, der alles umschließt.



(Abb. 5) Die Darstellung der 4 Elemente und ihre Eigenschaften

Nimmt man nun an, dass die verschiedenen Wetterzustände in HÖHENFEUER elementisch und sinnlich angeordnet werden, im Sinne einer Mischung der vier Elemente und ihrer Sinnesqualitäten, so wird auch plausibel, weshalb man in HÖHENFEUER von einem Netz von Wetterbildern sprechen kann. In diesem Sinne stellt beispielsweise der Schneesturm in der Vatermord- und Trauersequenz eine Verbindung von Luft und Wasser her, deren verbindende Eigenschaft die Kälte ist, die entweder trocken oder feucht sein kann. Der Wind wiederum, der durch die sonnendurchfluteten Gräser am Berghang weht, schafft eine Verbindung von Erde und Luft und somit eine Durchdringung aller vier Sinnesqualitäten kalt/trocken sowie warm/feucht. Der Regen wiederum, der auf den Boden vor dem Bergbauernhof fällt, vereinigt Wasser und Erde und im Zuge dessen Kälte mit Trockenheit und Feuchtigkeit. Das (Höhen-)Feuer am Berggipfel in sternenklarer Nacht mischt zudem Erde und Feuer sowie Trockenheit mit Kälte und Wärme. Durch die Mi-

schung der Elemente und deren Eigenschaften sind die Wetterbilder nicht nur in sich, sondern auch mit den anderen Wetterbildern verbunden.

Die Wetterbilder, die aus Wasser, Erde, Feuer und Luft sowie deren taktilen Wahrnehmungsformen bestehen, breiten sich in HÖHENFEUER zunehmend aus und bilden eine Zone des Kontakts, die in doppelter Hinsicht von Bedeutung ist. Kann erstere auf die phänomenologisch-somatische Perspektive und die haptische Wahrnehmung der Figur und des Zuschauers zurückgeführt werden, so scheint sich zweitere hingegen auf die deleuzesche Zeitphilosophie und den Filmkörper als solchen zu beziehen. Das Kontaktbild, das dabei entsteht, lässt nicht nur die Bilder der Erzählung ins Stocken geraten, sondern diese auch – durch das Einmünden in bzw. Hervorgehen aus Wetterzuständen – in Wechselwirkung treten. Im Zuge dessen berühren sich die Schnee-, Regen-, Nebel- und Windbilder nicht direkt, etwa durch Montage oder Überblendung, sondern indirekt durch die elementisch und sinnlich gegliederte Textur des Bildes.

Was in der Abbildung außerdem deutlich wird, ist die der Elementenlehre zugrunde liegende Struktur der Vierheit im Rad, eine Form, die aus der netzförmigen Verbindung der Linien hervorgeht und auf die Tetrade gleichermaßen wie auf die Form des Zirkulären verweist. Diese Rota der Elemente zeigt sich auch in HÖHENFEUER, der in besonderer Weise an Zahlenverhältnissen und geometrischen Figuren interessiert zu sein scheint. Während jedoch in HÖHENFEUER die Vierheit von elementarer Bedeutung ist, stellt beispielsweise in HEIMATKLÄNGE (CH/D 2007, Stefan Schwietert) die Dreiheit das elementare Strukturmerkmal des Films dar. Wobei auch die triadische Ordnung – zumindest indirekt – auf die Lehre der Elemente verweist, da es „keineswegs selbstverständlich“ ist, so Böhme, „daß wir die Elemente, das Jahr, den Lebenszyklus, die Säfte und Organe, die Kardinalfarben tetratisch ordnen. Bis zum 5. Jahrhundert kannte man nur drei Jahreszeiten und Lebensalter, nur drei Säfte, mal ein, mal zwei Grundelemente“.⁵¹

Die Drei- bzw. Vierheit ist in die Bewegung des Zirkulären eingelassen. So strukturiert etwa in HEIMATKLÄNGE die geometrische Struktur des Berges in Form eines Dreiecks die loopförmige Globalisierungsbewegung des Jodelns, die einmal um den Erdball

verläuft und die sich gleichermaßen auf die Erzählung wie auf die Ästhetik des Films bezieht.⁵² In HÖHENFEUER hingegen ist es die Vierheit der Lebensalter und Jahreszeiten, die die lineare Erzählung in eine zirkuläre, wiederkehrende Bewegung überführt. Die Dominanz des Zirkulären in HÖHENFEUER hat damit zu tun, dass die „Rota, die Vierung im Weltenrad“ nicht nur ein „Veranschaulichungs-Schema“ darstellt, sondern auch die „wichtigste symbolische Form des europäischen Naturdenkens“ überhaupt markiert.

„So lange es gilt, kann medizinisch wie naturphilosophisch, ästhetisch wie selbst theologisch niemand seinem Sog entkommen. Die Vierung im Kreis ist gewissermaßen zur Natur des Menschen geworden. Er ist inmitten des Kosmos plazierte. Er ist im Kleinen der Schauplatz des Großen.“⁵³

Dies gilt ebenso für die Figuren wie für die Zuschauer des Films. Doch ist nicht nur die Korrespondenz zwischen geometrischen Zahlenverhältnissen und Bewegungsformen von Relevanz, sondern auch – und das ist meines Erachtens wichtiger – der Austausch zwischen anderen Phänomenen, Ereignissen und Dingen in diesem Film.

Die Schweizer Alpen als Ort filmischen Austauschs

So findet in HÖHENFEUER, wie sich resümierend feststellen lässt, nicht nur eine Kommunikation zwischen Körpern (in Form von Eltern- und Geschwisterliebe bzw. zwischen Figuren-, Zuschauer- und Filmkörper) statt, sondern auch zwischen Bildern (Wetterbilder als Berührung- und Kontaktzone anderer Bilder) und Theorien (Kollision von Phänomenologie und Zeitphilosophie bzw. Dekonstruktion des Inzesttabus von Lévi-Strauss und Lacan durch Derrida und Butler, die die Trennung von Natur und Kultur fragwürdig macht). Darüber hinaus kommt es zu einer Diffusion von Berglandschaft und Mensch bzw. mit Aristoteles gesprochen zu einer leiblichen Erfahrung der Natur qua Natur.

Die vier Elemente (Erde, Feuer, Wasser, Luft) und deren Mischverhältnisse bewirken dabei nicht nur eine Vernetzung der Wetterbilder durch die Sinnesqualitäten (feucht, trocken, warm, kalt), sondern auch die Strukturierung der Erzählung (Jahreszeiten, Lebensalter etc.). Im Zuge dessen treten geometrische Figuren

und Bewegungen wie Netz (Wetterbilder) und Linie (Geschichte des Inzests) bzw. Drei-/Vierheit und Kreis in Kontakt. Auch Ästhetik und Erzählung, Tasten und Sehen, Fühlen und Erkennen, Körperwahrnehmung und Kognition durchdringen sich im Verlauf des Films. Die Berührungszonen, die dabei entstehen und einen neuen Bildtypus, das Kontaktbild, ausbilden, befinden sich an einem Ort, der aufgrund seiner Erhabenheit auf der Kinoleinwand für eine Kommunikationsutopie besonders geeignet zu sein scheint: in filmischer Berglandschaft, oder genauer: in den Schweizer Alpen.

Warum gerade die Schweizer Alpen im Mittelpunkt stehen und nicht ein anderer Teil des europäischen Hochgebirgszuges, liegt, wie ich glaube, an deren filmhistorischer Bedeutung: Während die Symbolik und Repräsentation der Alpen im Schweizer Film zunächst als nationalbesetztes und identitätsstiftendes Konstrukt Verwendung fand, wird jenes im Neuen Schweizer Film hingegen kritisiert und zerlegt. Das Problem, das im Landschaftsbegriff enthalten ist, wird dabei, wie Tortajada schreibt und worauf ich noch einmal zurückgreifen möchte, von der Landschaft zum Körper und, wie ich hinzufügen möchte, vom Körper zum Bild verlagert. Nicht mehr der Abhang, der den Körper aus dem Gleichgewicht bringt, sondern das Erfassen taktiler Qualitäten steht nun im Vordergrund des Landschaftsbildes. Im Zuge dessen vollzieht sich in HÖHENFEUER ein Übergang von einem Bergkino des Sehens zu einem Bergkino des Tastens, das sich in unterschiedlichen Wetterzuständen entfaltet und einen neuen Bildtypus hervorbringt, das Kontaktbild. Von Relevanz ist dieser Begriff vor allem, weil jener, wie ich denke, nicht nur die haptische Seite des Kinos beschreibbar macht, sondern auch Theorien und Kategorien zusammendenkt, die eigentlich nicht zusammengehören und die in entgegengesetzter Richtung verlaufen: Phänomenologie und Zeitphilosophie, Körper und Geist, Fühlen und Denken.

Endnoten

1. Tortajada, Maria: *Der Abhang: Eine Berglandschaft?* In: Cinema 47: *Landschaften*, Zürich, 2002, S. 96 ff.
2. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt/Main, 1997b, S. 275 f. Vgl. auch Egner, Silke (jetzt Martin, Silke): *Bilder der Farbe*, Band 2 serie moderner film, Hrsg. Engell, Lorenz/Fahle, Oliver, Weimar, 2003.
3. Wobei Utopien „Platzierungen ohne wirklichen Ort“ darstellen, während Heterotopien „wirkliche, wirksame Orte“ repräsentieren. Die Heterotopien funktionieren als „tatsächlich realisierte Utopien“, als „Gegenplatzierung oder Widerlager [...] in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“. Heterotopien sind beispielsweise der Friedhof, das Krankenhaus, das Altersheim, die psychiatrische Anstalt, das Gefängnis, die Kaserne, das Museum oder das Ferienlager. Utopien und Heterotopien können auch eine „Art Misch- oder Mittlererfahrung“ konstituieren, den Spiegel. Vgl. Foucault, Michel: *Andere Räume*, In: Wentz, Martin (Hrsg.): *Stadt-Räume*, Frankfurt/New York, 1967/1991, S. 68 ff.
4. Etwas ganz ähnliches lässt sich in DREI (D 2010, Tom Tykwer) beobachten, in dem die Dreier-Beziehung zwischen einem Ehepaar und deren Geliebten ebenfalls nicht moralisch verurteilt, sondern als Utopie dargestellt wird.
5. Zu den Dialogen vgl. die deutsche Untertitelung von HÖHENFEUER.
6. Stucki, Peter F.: *Bei genauerer Betrachtung: Fredi M. Murers <Höhenfeuer>*, Freiburg, 1990, S. 106.
7. Zu einer ähnlichen akustischen Kreuzreaktion hinsichtlich der Synchronisation der Geräusche und Sprache des einen mit dem Bild des anderen kommt es beim Hämmern und Hantieren mit den Töpfen.
8. Stucki 1990, *Höhenfeuer*, S. 113.
9. Grabbe, Katharina: *Geschwisterliebe. Verbotenes Begehren in literarischen Texten der Gegenwart*, Bielefeld, 2005, S. 25/26. Vgl. auch Rousseau, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues*, Paris, 2009.
10. Grabbe 2005, *Verbotenes Begehren*, S. 26. Vgl. auch Lévi-Strauss, Claude: *Die Elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt am Main, 2000 und Lacan, Jacques: *Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse*, In: ders.: *Schriften I*, Weinheim, 1996.
11. Grabbe 2005, *Verbotenes Begehren*, S. 26. Vgl. auch Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main, 2006 und Butler, Judith: *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2008.
12. Grabbe 2005, *Verbotenes Begehren*, S. 34 ff.
13. Marks, Laura: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis/London, 2002, S. 2 f.
14. Marks zit. nach Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 157.
15. Elsaesser/Hagener 2007, *Filmtheorie*, S. 158.
16. Elsaesser/Hagener 2007, *Filmtheorie*, S. 158.
17. Zur Unterscheidung zwischen figuren- und zuschauerzentriertem Bergkino vgl. Eckert, Lena/Martin, Silke: *Das Verschwinden des Mannes in der Landschaft – Filmästhetische und gendertheoretische Spekulationen über die Bergsteigerlegende Reinhold Messner in Nanga Parbat (D 2010, Joseph Vilsmaier)*, In: Lughofer, Johann Georg (Hrsg.): *Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur*, Innsbruck (in Vorbereitung).
18. Zur Spannung von Phänomenologie und Zeitphilosophie vgl. auch Elsaesser/Hagener 2007, *Filmtheorie*, S. 159 f.
19. Sobchack, Vivian: *What My Fingers Knew*, In: dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley/Los Angeles/London, 2004, S. 67.
20. Vgl. dazu aus illusionsästhetischer Perspektive auch Voss, Christiane: *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hrsg.): *...kraft der Illusion*, 2006, S. 71-86.
21. Marks 2002, *Touch, Introduction*, xii.
22. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*, Berlin, 1980/1992.
23. Deleuze und Guattari zit. nach Marks 2002, *Touch, Introduction*, xii.
24. Elsaesser/Hagener 2007, *Filmtheorie*, S. 159.
25. Claire Perkins zit. nach Elsaesser/Hagener 2007, *Filmtheorie*, S. 159.
26. Deleuze 1997b, *Zeit-Bild*, S. 275 f.
27. Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, Frankfurt am Main, 1997a.
28. Meurer, Ulrich: *Wolken-Formation: SOS EISBERG und die Urmaterie des faschistischen Bildes*, In: Glasenapp, Jörn (Hrsg.): *Riefenstahl revisited*, 2009, S. 49. Vgl. auch Rentschler, Eric: *Hochgebirge und Moderne. Eine Standortbestimmung des Bergfilms*, In: Amann, Frank/Gabel, Ben/Keiper, Jürgen (Hrsg.): *Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm*, 1992, S. 12. Zum somatisch-phänomenologischen Verhältnis des Zuschauers zum Film bei Kracauer vgl. auch Elsaesser/Hagener 2007, *Filmtheorie*, S. 161.
29. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films, Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main, 1960/1985, S. 386.
30. Wenngleich der Klang auch nicht im Mittelpunkt seiner Beschreibungen steht.
31. Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/Main, 1947/1999, S. 168/169.
32. Meurer 2009, *Wolken-Formation*, S. 45.
33. Emeis, Stefan: *Meteorologie in Stichworten*, Berlin/Stuttgart, 2000, S. 1.
34. Duden online, elektronisch veröffentlicht unter: http://www.duden.de/rechtschreibung/Wetter_Zustand_Klima_Gewitter_Gas. Stand: 29.10.2012.
35. Emeis 2009, *Meteorologie*, S. 2.
36. Böhme, Gernot/Böhme, Hartmut: *Feuer, Wasser, Erde, Luft: Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München, 1996, S. 115.
37. Böhme/Böhme 1996, *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, S. 19.
38. Ebd. S. 116.
39. Aristoteles zit. nach Böhme/Böhme 1996, *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, S. 116.
40. Ebd. S. 116.
41. Bätzing, Werner: *Kleines Alpenlexikon. Umwelt – Wirtschaft – Kultur*, Beck, München, 1997, S. 122.
42. Vgl. Stucki 1990, *Höhenfeuer*, S. 127.
43. Die lineare Erzählweise wird lediglich durch eine Rückblende unterbrochen, in der Belli und der Bub als Kinder bei einem Gewitter zusammen ins Bett kriechen, sowie durch eine weitere Sequenz, die sogenannte „Föhnacht-Sequenz“, in der die Bewusstseinsebenen zwischen Realem und Imaginärem bzw. Gegenwart und Vergangenheit schwanken. Vgl. Stucki 1990, *Höhenfeuer*, S. 93.
44. Böhme, Hartmut: *Anthropologie der Vier Elemente*, In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik (Hrsg.): *Wasser*, Wienand, Köln, 2000, elektronisch veröffentlicht unter: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Anthropologie.pdf>. Stand 13.11.2012, S. 17-38, hier S. 22.
45. Böhme 2000, *Anthropologie der Vier Elemente*, S. 13.
46. Ebd. S. 14.
47. Böhme/Böhme 1996, *Feuer, Wasser, Erde, Luft*, S. 116.
48. Böhme 2000, *Anthropologie der Vier Elemente*, S. 21.
49. Ebd. S. 21/22.
50. Luft wird als Mischung aus Feuchtigkeit und Wärme, Erde als Mischung aus Kälte und Trockenheit beschrieben. Feuer ist trocken und warm, Wasser kalt und feucht. Weitere Verbindungen existieren zwischen Luft und Wasser, die beide als feucht charakterisiert bzw. Feuer und Erde, die beide als trocken definiert werden. Die Verbindung zwischen Erde und Wasser stellt sich wiederum über Kälte her, die Verbindung zwischen Luft und Feuer über Wärme usw. Auch gegenüberliegende Pole wie Kälte und Wärme oder Trockenheit und Feuchtigkeit sowie Erde und Luft sowie Wasser und Feuer werden in der Abbildung über Linien verbunden.
51. Ebd. S. 21.
52. Vgl. dazu ausführlich Martin, Silke: *Alpenloopings in HEIMAT-KLÄNGE (CH/D 2007, Stefan Schwieter) – Überlegungen zum Jodeln als Globalisierungsbewegung zwischen Tradition und Experiment*, In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8, Online-Zeitschrift, elektronisch veröffentlicht unter: [URL:http://www.film-musik.uni-kiel.de/KB8/KB8_Martin.pdf](http://www.film-musik.uni-kiel.de/KB8/KB8_Martin.pdf). Stand: 25.10.2012.
53. Böhme 2000, *Anthropologie der Vier Elemente*, S. 21/22.

Abbildungen

Abb. 1– 4 Stills aus dem Film HÖHENFEUER (CH 1985, Fredi M. Murer)

Abb. 5 Takaha, Die Darstellung der 4 Elemente und ihre Eigenschaften, 2009, Für wiki-commons. Pdf. File <http://de.wikibooks.org/wiki/Datei:4-Elemente-Eigenschaften.jpg> (gemeinfrei)

Zusammenfassung

Im Zentrum meines Vorhabens steht die Frage, inwiefern die visuelle Funktionalität des Schweizer Bergfilms HÖHENFEUER (CH 1985, Fredi M. Murer) zugunsten von Wetterbildern aufgelöst wird. Das Netz von Schnee-, Nebel-, Regen- und Windbildern, das der Film nach und nach entfaltet, lässt nicht nur die Linearität der Narration ins Stocken geraten und das Visuelle ins Jenseits des Erzählbaren, in das inzestuöse Entgegengleiten eines jugendlichen Geschwisterpaars laufen, sondern gibt auch den Blick frei für andere Potentiale und Qualitäten des Bildes. Paradoerweise entsteht in jener Dysfunktionalität des Bildes eine neue Ordnung, die weniger im Zeigen als vielmehr im Berühren, weniger in der optischen als vielmehr in der haptischen Dimension liegt. Wie dieser Übergang von einem Bergkino des Sehens zu einem Bergkino des Tastens beschreibbar wird, soll im Mittelpunkt meines Beitrags stehen.

Autorin

Silke Martin. Studium der Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar, Hochschulpreis 2003. Aufbau und Leitung der Geschäftsstelle der Mitteldeutschen Medienförderung in Thüringen 2003-2004. Seit 2000 bei Film- und Fernsehproduktionen tätig, Promotion 2009, seitdem wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bauhaus-Universität Weimar. Habilitationsprojekt: Bergbilder des Films. Publikationen (Auswahl): Silke Martin: Die Sichtbarkeit des Tons im Film – Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren, Schüren Marburg, 2010 (Monographie); Silke Egner (jetzt Silke Martin): Bilder der Farbe, Bd. 2 serie moderner film, VDG-Verlag Weimar, 2003, hrsg. von Lorenz Engell und Oliver Fahle (Monographie).

Titel

Silke Martin, Vom Bergkino des Sehens zum Bergkino des Tastens – Wetter, Elementenlehre und Kontaktbilder in HÖHENFEUER (CH 1985, Fredi M. Murer), in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2013 (18 Seiten) www.kunsttexte.de.